تحفة النظارة

تحفة النظارة في عجائب الإمارة

مقاربة معلوماتية

أولاً: بطاقة هوية:

منطوق السردية

) تحفة النظارة فى عجائب الإمارة رحلة ابن بطوطة إلى دبى المحروسة) سنة 2016م .

مؤلف الدراسة النقدية :

أ.د. محمد نجيب التلاوى

مخرج الدراسة:



د. عمرو حسن فتوح

مؤلف ومخرج السردية :"



محمد سناجلة

مالك السردية:

المتفاعل – المتلقى

حجم السردية ومساحتها:

يقدر حجم السردية بـ 260 ميجا بايت، وجاء مقدمة السردية فى (دقيقة 4 ثانية 49).

التوريق الرقمى :

قدم)سناجلة) سرديته بتوريق رقمى اعتماداً على (الماوس) الذى جاء فى شكل ريشة محدثة ، و إيحاء بقدم المخطوط الذى جاء فى مطوية ممتدة غير مرقمة تتمدد السردية على مطوية تراثية صفراء ذات حواف مظللة باللون البنى توحى بقدم المخطوط وتآكل أطرافه.

منهجية الدراسة:

اعتمد الباحث منهجية جديدة تتوافق مع السرديات الرقمية وهي منهجية النقد المعلوماتي

الأهداء:

وصدر (سناجلة) سرديته بإهداء سخى إلى الأمير / محمد بن راشد آل مكتوم أمير دبى، ثم عزز الإهداء برابطين متتابعين (إلى فارس العرب ذو همة عالية)، ولم يتوقف ذكر الأمير عند الإهداء، وإنما تمدد تواجده بشكل مباشرفي)أربعة روابط) ، وبشكل غير مباشر فى أرجاء السردية وروابطها، وكأن)سناجلة) اختصر الإمارة فى الأمير.

الوسائط التقنية:

مما يحسب لـ (سناجلة) أنه احتفظ بخاصية الإبداع بشكل متكامل فهو المؤلف ، وهو المخرج معاً، وقدم سرديته فى أيقونة (Dubai Novel) ، ثم صفحة الاستقبال (Index. html)؛ لأنها مصممة بتوصيف النص التشعيبى (html)، واعتمد على (intro- impE)كملف تجميعى، واستعان بتبادلية النص ووسائطه التشعيبية فى مستوى واحد ، ليصبح كل منهما امتداداً للآخر (Transmediation)وحسناً فعل؛ لأن الروابط التشعيبية كسرد نوعى هى جزء أساسى يستكمل مع السرد اللغوى البناء الفنى الرقمى للسردية. ومن الطبيعى أن يعتمد (سناجلة) بشكل أساسى على (الهايبرتيكست) ، واستعان لسرديته بفنون : الجرافيك والتشكيل الأوتوجرفى - الافترافكتس- الانميشنز..) مع أولية نقل المخطوط الورقى إلى الشاشة بتوسط تشعيبى. وقد استعان المؤلف / المخرج بخاصية الجينيريك للتنسيق الموسيقى بـ(الأصل - بالتوافق المركب - بالتضجيج) ، أما التوافق المركب لإحداث الانسجام بين الصوت والصورة واللون، وأما التضجيج فاستخدم كخلفية تأثيرية ، مثل الضجيج المصطنع من صوت تلاطم الموج الغاضب بالسفينة المهددة بالغرق فى بداية السردية واستعان بتجميع المونتاج – راجع رابط 2.

الأيقونات النصية:

الأيقونة (Icon)تحيل إلى موضوعها بما تملكه من صفات، أو الصفة المفتاح - على الطريقة العقادية - وأيقونة (الصقر) تتحول إلى تيمة فنية بنائية مؤسسة فى هذه السردية ، فالصفة المفتاح تمثل القوة وحدة البصر، وقد استثمرها الكاتب بالترميز تارة والتشبيه أخرى للدلالة على الأمير محمد بن راشد آل مكتوم، بشكل مباشر ، وبشكل غير مباشر. والصفات المكملة لأيقونة الصقر تتمثل فى التحليق فى المرتفعات والأعالي، وقد استثمرها المؤلف / المخرج (سناجلة) فى اصطحاب الصقر للمتفاعل فى أرجاء الدنيا ليستعرض له **عجائب الدنيا السبع** .فالصقر يطير إلى مصر لاستعراض الأهرامات ، ثم إلى الصين ليرينا سور الصين العظيم و.. و ... والصقر يسافر متبوعاً ببقعة ضوء لامعة مركزة وكأنها إضاءة حضارة المكان بعجيبته ، وينهى الصقر رحلة استعراض عجائب الدنيا بإضافة **عجيبة دبى** ، التى جسدت عجائب الدنيا ودعمتها برؤى حية وذلك باستعراضها لنماذج بشرية حقيقية تتزيا بأزياء بلادها ... (الفراعنة – الهنود ...) وهي تتجول فى **مدينة العجايب** ، وإذا كان (الصقر) قد مثل أيقونة مباشرة ، فعلى المستوى السيميولوجى هناك أيقونات أدنى/ دنيا Hypoicons كالرسوم البيانية ، والبعض يمدد حدودها إلى الاستعارات والتشبيهات ، على أساس أن فى الصور الاستعارية والأخرى التشبيهية علامات تشكيلية قد تنتظم فى علاقة أيقونية ما ، ومثل هذا المستوى الأيقونى – الأدنى- قليل وغير مؤثر فى هذه السردية.

المؤثرات الضوئية:

لعبت المؤثرات الضوية دوراً تعبيرياً مهماً فى هذه السردية ، وارتفعت المؤثرات الضوئية إلى حدود الترميز والتأويل، وتباينت إلى حدود تعميق البعد التأثيرى المباشر فى المتفاعل ، وتمثل الترميز الضوئى فى موضوعين: تلك البقعة الضوئية المركزة التى تتكور مع ظهور الصقر فى **مدينة العجائب**، ثم تتمدد مع انطلاقة الصقر من بلد إلى آخر من بلاد عجائب الدنيا، وكأن البقعة الضوئية هنا قد عبرت عن إشعاع حضارة تلك الأماكن وأنها كانت مصدرا للتطور ولإضاءة العالم كله ، وذلك بتمديد البقعة إلى سهم انطلاق مصاحب لحركية الصقر وانطلاقة بين أرجاء وعجائب الدنيا وبلدانها المختلفة في العالم . البعد الرمزى الآخر لتيمة الضوء تجسدت فى هذه الإضاءة النهارية- واقع وحقيقة - المركزة على شوارع دبى بانطلاقة سريعة جدا لأسهم الإضاءة فى شوارع دبى، وكأنها رامزة ودالة على سرعة الإنجاز والتحول والتطور الحضارى لانطلاقة **إمارة دبى الحضارية** .ثم جاء المؤثر الضوئى فى مستوى التعبير المباشر والمتفاعل مع وسائط آخر، ونجد هذا على سبيل المثال فى مراقصة الموسيقى للإضاءة بألوانها ولمياه **النافورة العجيبة** حيث يتراقص الضوء بتوازن وانسجام حركي مع حركية الماء الصاعدة / الهابطة / الدائرية/ المتناثرة... واللوحة الليلية تبرز جماليات المكان، وتتجلى القدرات التأثيرية هنا فى توحد متعتى الزمان والمكان مجسدة فى متعة الموسيقى (متعة زمانية) ، ومتعة الإضاءة (متعة مكانية) ، وبهما معا يتجلى الإدراك العقلانى والانفعال الجمالى ... بالزمان والمكان وهما وسيلتا الإدراك التواصلي للمتفاعل.

الزمنية السردية:

يصدر)سناجلة) سرديته بتجميع ثوالث الزمن (الآني- الماضي- المستقبل)، فهو يستبق باستشراف زمنى حتى2051 ، ثم بالديراوى المتوفى 2042، ثم بالراوى الذى يروى عجائب الإمارة فى 2021، و(سناجله) ثبت آنية التأليف لسرديته 2016 ، ثم هو يغور فى أعماق تراثنا الماضى ليبعث) **ابن بطوطة** (بعد وفاة سلطانه قبل أكثر من 800 سنة !!.

ثانيا: التشكيل الفنى والتجنيس النوعى:

1/ 1لأنه مغرم بحصد الأوليات :نصب (سناجلة) نفسه ناقداً ومؤرخاً، وحصد لنفسه أوليات عديدة بهذه السردية ، قال بأنها أول قصة صحفية تفاعلية من نوعها فى العالم العربى، أول تقرير صحفى تفاعلى فى العالم العربى، أول قصة أدب رحلات رقمية تفاعلية فى العالم العربى. ثم أضاف (سناجلة) تصنيفًا رابعًا دون أولية عندما أمهر سرديته بأيقونة (Dubai Novel) فهى إذن رواية، وإذا كنا -**مجمع النقاد** –نقر لسناجلة بسبقه وريادته للسرديات الرقمية العربية منذ عمله) **ظلال الواحد**(**2001** ، فإننى هنا لا أستطيع أن أقبل أولاً بكل الأوليات التى ساقها لهذه السردية ، ثم إننى من الصعب أن أقبل بالتجنيس النوعى وتداخل المصطلحات عندما أنعم) سناجلة) علي سرديته بأنها : تقرير- قصة صحفية - أدب رحلات – قصة - رواية، وذلك للأسباب الآتية:

أ -ما ذكره (سناجلة): تقرير –أدب رحلات – قصة صحفية، كلها وسائل لتشكيل فنى جديد لسرديته ، وهذه الوسائل لا ينبغي أن تتصاعد لحدود التجنيس ، وهو شأنه فى ذلك شأن كل الروائيين ؛ لأن فن الرواية فن متجدد فى معناه الإصطلاحى ؛ مما يجعلنا ننتظر بالوسائل البنائية شكلاً جديداً مع كل رواية جديدة. يوجد خلط فى المصطلحات السردية، لأن الرواية تختلف عن القصة فى بنائها ومن ثم فى تصنيفها.

ب -ثم إنه لا يوجد ما يسمى بـ(قصة صحفية)، فمكان النشر وشكلنته لا يعطى حق صك تصنيف جديد (قصة صحفية) ، ثم إن الشكل التراثى الذى اختاره لسرديته) مخطوط) كان الأنسب لتجنيسه بمصطلح (الحكاية) لا القصة الفنية ولا الرواية ، لأن ما نملكه فى تراثنا هو حكي يصنف بأنه : فلسفي – شعبي، ومنها حكايات أدب الرحلات ولا نستطيع وصف أدب الرحلات – التراثى - بأنه قصة أو رواية فنية .

ج -عندما قال (سناجلة): أول قصة صحفية ، أول تقرير صحفى ، أول قصة أدب رحلات ، فهو صبغ كلية الوصف على كلية السردية ، ومن هنا نتساءل: كيف يصنف عمله بثلاثة أنواع معاً، فإذا رضينا بأنه اتخذت من أدب الرحلات حيلة فنية فكيف نصفها فى الوقت نفسه بأنها قصة و صحفية ..؟ من الصعب قبول عمل واحد ثلاثى التجنيس أو التصنيف ... . ومن ثم فاعتقد أن ما ذكره مجرد وسائل فنية وحيل فنية يقدم بها سرديته شأنه فى ذلك شأن أكثر الروائيين العرب وغير العرب .

د -هذه الوسائل الفنية للبنية الداخلية فى كلية سردية (تحفة النظارة (...ننفى عنها صفة السبق وتسجيل الأولية الإبداعية النوعية فى العالم العربى - كما ذكر المؤلف - لأنه سبق إلى كل هذه الوسائل والحيل من الروائيين العرب ... ، ولم يسم الروائيون العرب رواياتهم بـ: رواية تحقيق أو رواية تقرير أو ... ، وأذكر نماذج ممن سبقوا (سناجلة) إلى هذه الحيل والوسائل الفنية لتشكيل البنية السردية لرواياتهم الورقية مثل : " سبق) **محمد جبريل (**إلى وسيلة (التحقيق لمخطوط) لإعادة تقديمه للقراء فى روايته (من أوراق أبى الطيب المتنبى) سبق (نجيب محفوظ) إلى توظيف فكرة (أدب الرحلات) فى روايته) رحلة ابن فطومة (فكرة التقارير واليوميات والرسائل وتوظيفها لبنية الرواية سبق إليها مجموعة من الروائيين العرب أذكر منهم نهاد شريف فى **روايته الشيء** ، مصطفى المنفلوطى فى تعريبه لـ)**ماجدولين**(، وتوفيق الحكيم فى) **يوميات نائب فى الأرياف** (، وحمدى البطران فى روايته) **يوميات ضابط فى**

الأرياف (، ونهاد شريف فى روايته) سكان العالم الثانى (الطهطاوى فى) تخليص الإبريز فى تلخيص باريس (تقديم الرواية فى شكل رؤيا منامية محاولات عديدة اذكر منها حلم لليلة شتاء لإبراهيم أصلان فى (مالك الحزين).فكرة إحياء شخصية تراثية وابنعاثها فى غير عصرها ... كثيرة ، واذكر منها المحاولة الباكرة للمويلحى (حديث عيسى بن هشام). أما مطلق التوظيف التراثى، فهذا تيار إبداعى مائز فى الرواية العربية تنوع ما بين التوظيف الدينى- التوظيف التاريخى – التوظيف الشعبى ، وعلى سبيل المثال لا الحصر اذكر: مطلق التوظيف التاريخى فى الرواية العربية اذكر على سبيل المثال (جورجى زيدان- سليم البستانى- محمد فريد أبو حديد- طه حسين- باكثير- نجيب محفوظ- يوسف السباعى – جمال الغيطانى.(...

إذن فكل هذه الوسائل التى عدها (سناجله) أوليات له، قد سبق إليها من الروائيين العرب ، ويبقى لـ(سناجلة) فضل الرقمنة والتى لا تمثل سبقا ولا أولية لأنها تقنية فنية يستعين بها كل كتاب الأدب الرقمى ثم إن هذه الحيل الفنية لا تمثل صعوبة بنائية في الإبداعات السردية الرقمية.

1/2الملامح التراثية:

من الطبيعى أن يحرص (سناجلة) على دعم سرديته بتوظيف تراثى، ليوثق شكلنة انبعاث ابن بطوطة لإيهام المتفاعل بالواقع الافتراضى الذى وسع للجمع بين واقع إمارة دبى وبين ابن بطوطة القادم بحمولات عصره، ومن ثم فكل مظاهر التوظيف التراثى فى السردية منسوبة لابن بطوطه، ويمكن إحصاء هذه المظاهر فى الآتى:

أ -**شخصية (ابن بطوطة (**المنبهرة المندهشة بكل ما ترى من معالم دبى الإمارة ، لسببين: سبب الفروق الحضارية بين واقع دبى المعاصر وعصر ابن بطوطة، وبسبب الإنجازات المبهرة والمتسارعة فى إمارة دبى.

ب- سلوك (ابن بطوطة (ولازماته التعبيرية الكاشفة عن عصره: من سلوكيات عصره محاولة الركوع أمام أمير دبى عندما التقاه، قال " ***أردت الركوع كعادة الزوار للملوك فى زماننا*** "ترديد مسميات عصره نحو (الخان – البحر الأعظم – البريد الزاجل - شيخ التجار...)، ومن ذلك أذكر " ***فتوجهت إلى الخان الذى يسمونه فندقا للمنام*** " " ***فكان منظرا خيالياً لم يحلم بمثله سندباد ولا فرعون ذى الأوتاد.*** "

ج - تصدير العنوانات الجانبية فى السردية بلفظ ذكر" ***ذكر غاية الأبراج - ذكر النافورة الراقصة*** "

د- عمدية الصوغ السجعى إلى حد الصنعة والافتعال " ***تحفة النظارة فى عجائب الإمارة*** "بداية من العنوان. "***والحور العين فى كل الأرجاء، فتنة وإغراء، ودلع وغنج وإغواء*** " "***هاج البحر وماج، فصرنا بين يديه مثل الدجاج*** " "***فحمدنا الله على السلامة بعد أن كدنا نغرق قرب اليمامة.***"

هـ -الحرص على دعم السردية بالاستشهادات الشعرية.

و- الحرص على تسجيل الرحلة على ورقة مطوية ممتدة دون ترقيم لتوحى بالقدم والتهالك بأطرافها ذات الظلال البنية ، والورقة بإصفرارها القانى الموحى بالقدم، وحبذا لو كان (سناجلة) قد استغنى عن البنط الطباعى واستبدله بالكتابة بخط اليد إمعانا فى الترسيم الموحى بتراثية المخطوط وقدمه. وعدم ترقيم السردية يؤول بأحد أمرين: الأول حرص على تقديم تقنية التوريق الالكترونى، وإذا كان الأمر كذلك ، فكنت أود أن يسلسل (سناجلة) (أوراق مخطوطة بالروابط التراثية للمخطوطات العربية القديمة (الترقيم – أ والتسلسل والربط بسلاسل الحروف). والثاني عدم الترقيم قد يوحى بتفسير أن السردية كلها المفصلة للرحلة إلى دبى كانت محض رؤيا منامية لليلة شتاء فقدمها بدفقة عرضانية واحدة و واصفة، وقد يبرر هذا التأويل ما ختم به هذه السردية "***برحت فى نوم عميق ، ولم أصح منه إلا على يد تهزنى بعنف ، صحوت من النوم مفزوعا وأنا أصيح : أبراج ... حدائق .. حور عين ... حور عين*** ."ويعزز هذا التأويل استخدام كلمة (يد) نكرة على الرغم من أن مرافقه كان معلوما ... ثم لو ربطنا هذه النهاية بالزمن الفنى الفنتازى الذى صدر به السردية لزادت قناعتنا بأن هذه السردية اتخذت من الرؤيا المنامية شكلا فنيا لها يبرر انبعاث ابن بطوطة في غير عصره.

ز -وأخيراً فإن تقديم السردية من خلال قناع الراوى الشعبى ، فهذا – فى حد ذاته - ملمح تراثى لحكى شعبي زادنا قناعة بملامح الصوغ الشفهي للسرد اللغوي . وتبقى كل هذه الوسائل داعمة للتشكيل الفنى الذى قدمه (سناجلة) فى هذه السردية الرقمية.

1/3التشكيل الفنى بالزمن :

دائما ما يعد التشكيل الفنى للزمن من أبرز العناصر البنائية المحددة للشكل الروائى، وأكثر الروائيين قد شكلوا زمنهم الفنى بزمنين: الماضى – الحاضر ، أو الحاضر – المستقبل ، وذلك فى التوظيف التراثى أو مع روايات الخيال العلمى . لكن (سناجلة) هنا يرتقى مرتقا صعبا ، فيصدر روايته بالأزمنة الثوالث : (الآنى- الماضى – المستقبلى

) كتب سرديته 2016، ابن بطوطة يسجل رحلته إلى معالم دبى 2021، السردية المخطوطة مروية عن الجد 2051، التقرير مرفوع لأمير المؤمنين المتوفى قبل 800 سنة. وأسجل على هذا التوظيف الزمنى - من واقع السردية - الآتى :

أ -الزمن المستقبلى شكل مع الزمنين الماضى والآنى ما يمكن أن نسميه بالزمن الفنى الفنتازى.

ب -استثمر (سناجلة) الزمنين: المستقبلى والماضى فى تشكيل زمن السردية ، فالماضى توظيفا للتراث وانبعاثا لابن بطوطه ، والزمن المستقبلى القريب فقط 2021لوصف معالم إمارة دبى ، بينما غيب (سناجلة) آنية تأليفه للسردية 2016، وهو تغييب إيجابى ، لأنه بذلك يباعد بين الوجه (المؤلف / المخرج) والقناع)الراوى ابن بطوطة) ، واظنها إيجابية فنية فى التشكيل الفنى لهذه السردية .

ج -الكاتب بآنية (2016) يكتب عن إمارة دبى ، وابن بطوطة يروى بتقاريره المتابعة عن الإمارة بزمنية استباقية 2021 أليس فى هذا ظلم لإمارة دبى ؟ ومن ثم فـ (سناجلة) وإن نجح فى استثمار الزمن الماضى لتوظيف تراثى وبعثه فى الراوى – ابن بطوطه- ، لكنه لم ينجح فى الاستثمار الأمثل للزمنية الاستباقية الاستشرافية (2021- 2048- 2051)، واكتفى فقط بظلال تأثيرية تجسدت فى عمدية إظهار الدهشة الدائمة للراوى ابن بطوطة ، لكن الإعجاب الدائم والدهشة المتجددة للراوى ابن بطوطة لما يراه من عجائب الإمارة لم ينجح فى تصديرها - على التوازى - للمتفاعل ابن الحضارة الآنية.

1/4التيمات الفنية:

أربع وحدات سردية كبرى قدم من خلالها (سناجلة) سرديته (تحفة النظارة) تأليفا وإخراجاً:

الوحدة الأولى :عتبات النص وتكليف أمير المؤمنين لابن بطوطة.

الوحدة الثانية :أهوال الرحلة البحرية ومخاوف الغرق.

الوحدة الثالثة :وصف الأمير ومعالم الإمارة.

الوحدة الرابعة :لقاء افتراضى بين محمد بن راشد وابن بطوطة. وتباينت الوحدات السردية طولا وقصرا، فأهوال الرحلة هى أقصر الوحدات السردية، بينما تأتى الوحدة الثالثة الخاصة بوصف الأمير ومعالم الإمارة الأكبر، والأكثر سيطرة على مقاليد السرد. ولأن السردية رقمية تفاعلية، فمن الطبيعى أن يستعين المؤلف / المخرج بتيمات فنية، وأخرى سيميولوجية؛ لتفعيل قدرات التواصل مع المتفاعل سواء بالعلامات اللغوية (السرد اللغوى، أو بالعلامات غير اللغوية السيميولوجية)السرد الوسائطى باللون والصوت والصورة والحركة). وآليات التواصل والعناية بها غاية سردية قد بدأت – كما ذكرت - من عند الرياضيين، ثم الفيزيائيين، وأخيراً عند اللسانيين، وآليات التواصل تتباين قدراتها تبعاً للحمولة المعلوماتية للنص، ونحاول هنا تحديد الحمولات المعلوماتية، والتقنية في هذه السردية مع رصد قدراتها التوصيلية ، وتتمثل فى:

أ-التشكيل التيبوجرافى:

وهو تشكيل غير مستقبل بذاته؛ لأنه تقنية فنية يتفاعل مع كل الأجناس الأدبية، ويعد التشكيل التيبوجرافى نمطاً من الأنماط الفنية المستحدثة، وبدأ ورقيا بفعل تيار تراسل الفنون، ومن المفترض أن يصبح دور التيبوجرافيا متصاعدا مع استثمار قدرات التقنيات التكنولوجية والمعلوماتية في السرديات الرقمية، لكن الأمر لم يكن كذلك في سردية (سناجلة) (تحفة النظارة)، وقد يكون حجم الاستعانة بالتيبوجرافيا أداة للتواصل ناتجة عن إحساس المبدع بأن الرموز اللغوية التقليدية قد لا تفى بالتعبير الدقيق عن مكنون الحالات الشعورية المتدفقة داخل المبدع. وقد استعان (سناجلة) بتشكيلات الخطوط استثمارا لقدرات الجرافيك فى عتبات النص، ثم لجأ إلى الترسيم والتشكيلات فى روابط النص، ومزج بين التصوير الحركى والصور الثابتة بترسيماتها التيبوجرافية، بداية من عتبات النص وصورة **السفينة وسط الأمواج الغاضبة**، ومرورا ببعض روابط السردية.

ب - التيمات الفنية :

أصبح الالتفات إلى التيمات فى النص توجها نقديا مستقلا فيما عرف بالنقد الموضوعاتي، ونكتفى هنا بالإشارة إلى أبرز التيمات الفنية المؤثرة فى بنية هذه السردية نحو :

- 1تيمة الصقر :

وهى أيقونة تحولت إلى تيمة بنائية استعان بها (سناجلة) فى مواطن كثيرة من النص ، وفى مستويات دلالية متباينة حسب السياق السردى، فالصقر دال على الأمير ، والصقر وسيلة استعراض لعجائب الدنيا بقدرته على الطير والتحليق ، والصقر حام للأمير فى بعض التشكيلات التيبوجرافية.

- 2 تيمة الفرس :

وهى تيمة التصقت بالأمير ، تظهر كلما ظهر سواء فى قصيدة مدح منه أو له ، أو فى لقاء مباشر... حتى أصبحت صفة الأمير الأساسية (فارس العرب) من تيمة الفرس ، وهى تيمة عندما يفجرها (سناجلة) تستدعى محمولاتها الدلالية التراثية ، فتذكرنا بالقوة والشجاعة وخصوبة الذكورة العربية ، حتى أن قصيدة الأمير النبطية كانت عن الفرس وعلاقته به ، ثم إن هدية الأمير محمد بن راشد لأمير المؤمنين كان أبرز ما فيها (فرس عربى أصيل). وجماع التيمتين (الصقر- الفرس (هو حصد وحصر لصفات الأمير محمد بن راشد الذى يعد الأساس البنائى لهذه السردية ، و به تكاد تقترب السردية من شكل الرواية السيرية بتشكيل رقمى جديد.

- 3 تيمة المفارقة:

وهى تيمة فنية تعد أحد أساسيات البناء الفنى للسردية ، وتيمة المفارقة قائمة على (التعارض الثنائى) ، وقدراته على التأثير فى المتفاعل نحو : المفارقة الزمنية بين (ابن بطوطة) ، وابنعاثه فى غير زمنه فى رحلة لإمارة دبى حديثاً ، وقد خلفت هذه المفارقة إثارة الدهشة والعجب من ناحية ، وساهمت فى التشكيل الفنى لبنية هذه السردية بنية دائرية ترد النهاية إلى البداية .المفارقة الضوئية: وتظهر فى الفيديوهات المصورة لمعالم مدنية دبى، بعضها تصويره نهارى لإظهار حقائق الإنجازات والتطور، وبعضها تصويره ليلى لإبراز الجماليات والمتعة الفنية مفارقة الرؤية الرؤيا، وهى تيمة تأويلية فى فهم البنية الفنية للسردية ، وكأن السردية بدأت بـ (الرؤيا) كما نفهم من نهاية السردية... ، استحالت إلى (الرؤية) التى أحيت الأحداث ، وعددت بالرؤية البصرية معالم إمارة دبى ورصد جمالياتها الإنشائية ، وتيمة (الرؤيا الرؤية) تؤكد الشكل الدائرى للسردية الذى يرد النهاية إلى البداية .المفارقة المكانية، وتتمثل فى حرص (سناجلة) على إظهار المعالم الجمالية والإنشائية لإمارة دبى الآنية ، ثم يقدم لقطة لأماكن هذه المعالم الصحراوية القاحلة قبل الإنشاء والإنجاز، وهذه المفارقة المكانية لقياس حجم الإنجاح الإنشائى، وتقدير الجهود التى يقودها الأمير لتطوير الإمارة، حتى أصبحت مقصداً للسياحة العالمية، وعجيبة ثامنة تنضاف إلى عجاب الدنيا السبع .

5/1الأبعاد السيميولوجية:

لأن المنهج المعلوماتي نسق مستحدث يرسى جذوره فى الفكر الإنسانى المعاصر للكشف عن قدرات الفكر الإبداعى الرقمى بوسائطه التقنية ، ولأن سرديتنا تسقط الرأسى على الأفقى تمثلا للبعد الثالث للموجة الحضارية الحداثية وما بعد الحداثية ، فإن الاستعانة بالسيميولوجيا أصبحت ضرورة لازبة لاستكمال فهم السردية الرقمية بوسائطها التقنية التى خلقت أنواعا جديدة من السرد كالسرد بالصورة والصوت والسرد بالضوء والسرد بالحركة. والنقد المعلوماتى يوصى بالاستعانة بسيميولوجية ما بعد البنيوية لأنها تمتاز بخاصية تحليل إشارات الـ (ما خارج نص) ؛ ولأنها تقدر المتفاعل ، والإشارات غير المقوسمة أساسية فى السرديات الرقمية لفهم سيميائية الصورة .. اللون .. الحركة، وكلها علامات غير لغوية مشاركة مع العلامات اللغوية فى إنتاج كلية السردية الرقمية - مثال التعبير بسرعة الضوء عن الانجازات فى الامارة - ومن ثم فسيميولوجيا ما بعد البنيوية لن تكتفى بالبحث فى المخزون الثقافى والاجتماعى لفهم الإشارات السيميولوجية.. و إنما نستعين بما بعد البنيوية لتساعدنا السيميولوجيا الما - بعد بنيوية وبمنهجية النقد المعلوماتى على تفجير طاقات المخزون المعرفي والدلالى للكشف عن مخبوء ميكانيزم التفكير الإبداعى. ومن ثم فالنقد المعلوماتى يوظف المعلوماتية لتصبح مفتاحاً لفك الشفرة السيميولوجية المستحدثة بوسائطها التقنية فى سرديتنا الرقمية (تحفة النظارة ..) ، والعناية بتحليل الشفرة السيميولوجية قد ينفتح على ما هو – خارج نصى- ربطاً بين الثقافات والتقنيات الحديثة ، والمعلوماتية يختلف توظيفها تبعاً لعملية الاتصال سعياً لرقمنة الواقع)بالحيز المعلوماتى (Information Space الذى يعكس خصائص البنية والعلاقات الكائنة فى كيان نصى بعينه ، وبالمحيط السيميولوجى داخل السردية الرقمية التى تتمأسس عبر (السيميولوجيا المرئية) بخاصة ، ولأن الرقمنة ظاهرة إبلاغية تواصلية ، فلابد من استثمار طاقاتها الدلالية والتواصلية من خلال الـMetz ، ولأنها ستمكن من إبراز الملامح السيميولوجية وأهميتها المتصاعدة فى السرديات الرقمية. لقد أصبحت الانقرائية السيميولوجية بالوسيط المنهجى المعلوماتى ضرورة لاستكمال تحليل السردية الرقمية لتقدير فاعلية الوسائط التقنية ودورها فى مهمة التوصيل والتأثير فى المتفاعل / المتلقى من خلال:

أ -الاتساق الكائن بين لغة الخطاب السردى والصورة المرئية الفيلمية لإعادة إنتاج دلالة الواقع الافتراضى الذى تتبناه السردية.

ب -الفيلم بـ (اللون- الحركة - الصوت والصورة) كوسائط سيميولوجية تصنع بعداً إدراكيا للواقع الافتراضى من خلال تنشيط حواس المتفاعل ، ولأنه يوجه المتفاعل إلى استرجاعات قصدية إحيائية مثل التصوير المجسد للواقع الموازى فى مدينة العجائب وحديقة الزهور.

ج-**الصورة الثابتة** –وهى قليلة- تمثل حقيقة تصويرية مزدوجة بمساحة ذات بعدين (زمكنى (، وكتمثيل لعالم العمق من خلال الصورة ثلاثية الأبعاد التى تساعد على إحياء زمن الرواية (تحفة النظارة...) وواقعها الافتراضى مع زمن مفتوح للمتفاعل.

د -**ساعدت الولائد الالكترونية ووسائطها على ارتفاع كودات التشابه بين الواقع الحقيقى والآخر الافتراضى**، وكأن الصور المتحركة – بخاصة- كمحمولات دلالية قد عبأها (سناجلة (بالأحاسيس والمشاعر، ولاسيما عندما نجح- كمخرج- فى إتقان درجة الاتساق بين الصورة والصوت والضوء والحركة، وهو يستعرض المظاهر الحضارية لإمارة دبى- والاتساق يتصاعد من العلامات غير اللغوية التى خلقت السرديات الضوئية – الصوتية – الحركية إلى إتساق مع العلامات اللغوية فى السرد اللغوى المباشر الذى تأبى على الانزياحات التعبيرية ، ورغب في الاحتفاظ بدفء التداولية التى وثقت نجاحات التواصل عبر الحكى بخصائصه الشفوية، وروائحته التراثية البطوطية (المصطنعة) تمثلا لفرضية العرض لمخطوط. لقد نجح (سناجلة) مخرجاً ومؤلفاً معاً ؛ لأنه أحدث تداخلاً فنيا معضوناً بين (الفيلم سوفياً) وفلسفة الكتابة الرقمية بالتوافق المركب، ألم نقل إن سيميولوجية ما بعد البنيوية تساعد على رصد ميكانزم الإبداع بوسائطه اللغوية وغير اللغوية (السيميولوجية.(

هـ -إذا كانت مفردات الوسائط السيميولوجية فى السردية (صوت – ضوء- حركة – لون(

هى علامات تواصلية (Entropy) ، فهذه الانتروبيا تتباين بحجم توظيفها الفنى ، واعتقد أن الفنية فى (تحفة النظارة ...) تتباين ما بين الوسائط التقنية والسيميولوجية المرتفعة ، والأخرى اللغوية السردية المباشرة الأقل فنية لاعتماد سناجلة على: (اللازمات الشفوية - التوثيقية التسجيلية - الافتعال السجعى - فضلا عن المباشرة التعبيرية التى سيطرت على مقاليد السرد اللغوى فى (تحفة النظارة.(

1/6التجنيس الفنى:

لسنا فى حاجة الى التصنيف القسرى لنضع هذه السردية الرقمية على (سرير بروكست)؛ ولاسيما أن نظرية الأدب التقليدية قد تجاوزتها السرديات الفنية الورقية الحداثية ، حتى وصلنا معها إلى مطلق النص ، ومعه يرى النقد المعلوماتى أننا أمام خيارين:

أ -إما أن أكثر العناصر تساعد على التصنيف النوعى فننطلق منه كمرجعية نقدية تأسيسية ، وتصبح العناصر الأخر مساعدة نبحث فيها عما أضافته إلى النص المؤسس والمصنف تصنيفا نوعيا.

ب -إذا كان من الصعب القبض على تصنيف أجناسى للسردية فالنقد المعلوماتى يدعونا إلى البحث الداخلي عن جماليات العناصر البنائية المتراسلة ودورها فى التشكيل الفنى لجماليات النص وانسجامه . ونحن مع سردية (تحفة النظارة (... أمام إشكالية أجناسية ؛ لأن السردية ذات تكوينات متراسلة وعديدة ، وذات وسائط تقنية متعددة ، وذات وسائل فنية متنوعة ، ففى هذه السردية نجد الآتى :أ-تقنيات سردية – سبق ذكرها - جعلتنا أمام سرد نوعى جديد يمتاح مادته من سيميولوجيا العلامات غير اللغوية ، ومن ثم وجدنا جديد الرقمنة وهى آليات سردية جديدة مثل: سردية الصوت وسردية الحركة- سردية اللون والإضاءة .ب-وسائل فنية لبناء التشكيل الفنى للسردينة حيث استعان (سناجلة) بـ (فكرة التقرير المصور المتتابع / الريبورتاج - فكرة المخطوط ... ، فكرة أدب الرحلات ..) وكلها وسائل فنية ، لكن من الصعب أن نكتفى بوسيلة واحدة نصنف على أساسها السردية ، فمن الظلم – مثلاً- القول بأن (هذه أول قصة صحفية) أو)هذه أول رواية رحلات) أو؛ لأن فكرة التقرير ، وأدب الرحلات-إنما هى وسائل للتشكيل الفنى للسردية ، فلا نجزئ بأى وسيلة ، ولا ينبغي أن نجعل الملمح الجزئي هو الأساس للتصنيف الكلي .

ج -امتازت هذه السردية بتفعيل أحد مكونات الذائقة الجمالية الجديدة حيث وسعت للعرضانية على حساب البناء الرأسى – المميز للرواية التقليدية - فجاءت العرضانية الوصفية موازية للفكر الحداثى العولمى الذى أسقط البناءات الرأسية لأيديولوجيات القرن العشرين.

د-هذه السردية اعتمدت على التوثيقية، بالصوت والصورة والأرقام والإحصاءات والمعلومات.

وبنــاء عليــه :

أ -من الصعب أن نمذهب السردية بمذهب من المذاهب الفنية والأدبية ، لأن المذاهب كيانات جامدة مرتبطة بفترة زمنية بعينها ، ومرتبطة بفلسفة / فلسفات بعينها ، ونحن الأن قد تجاوزنا هذه المذاهب العشرينية مع فلسفات حداثية وذائقة جمالية جديدة ، ومعها من الصعب تصنيف هذه السردية بأنها ": رومانسية –مثلاً- أو بأنها واقعية على الرغم من أن الواقعية واقعيات: (واقعية : نقدية - إشتراكية – طبيعية - تسجيلية – سحرية – قذرة - ...) فأى واقعية تلك التى نصف بها هذه السردية !؟ أما التصنيف بـ (الواقعية الرقمية) ، فالرقمية واقع الوسائط التقنية الذي ينسحب على الإبداعات الرقمية كلها ، أما مفهوم الواقعية الذى استعاره (سناجله) من (ابن عربى (، فهى واقعية افتراضية مكونها

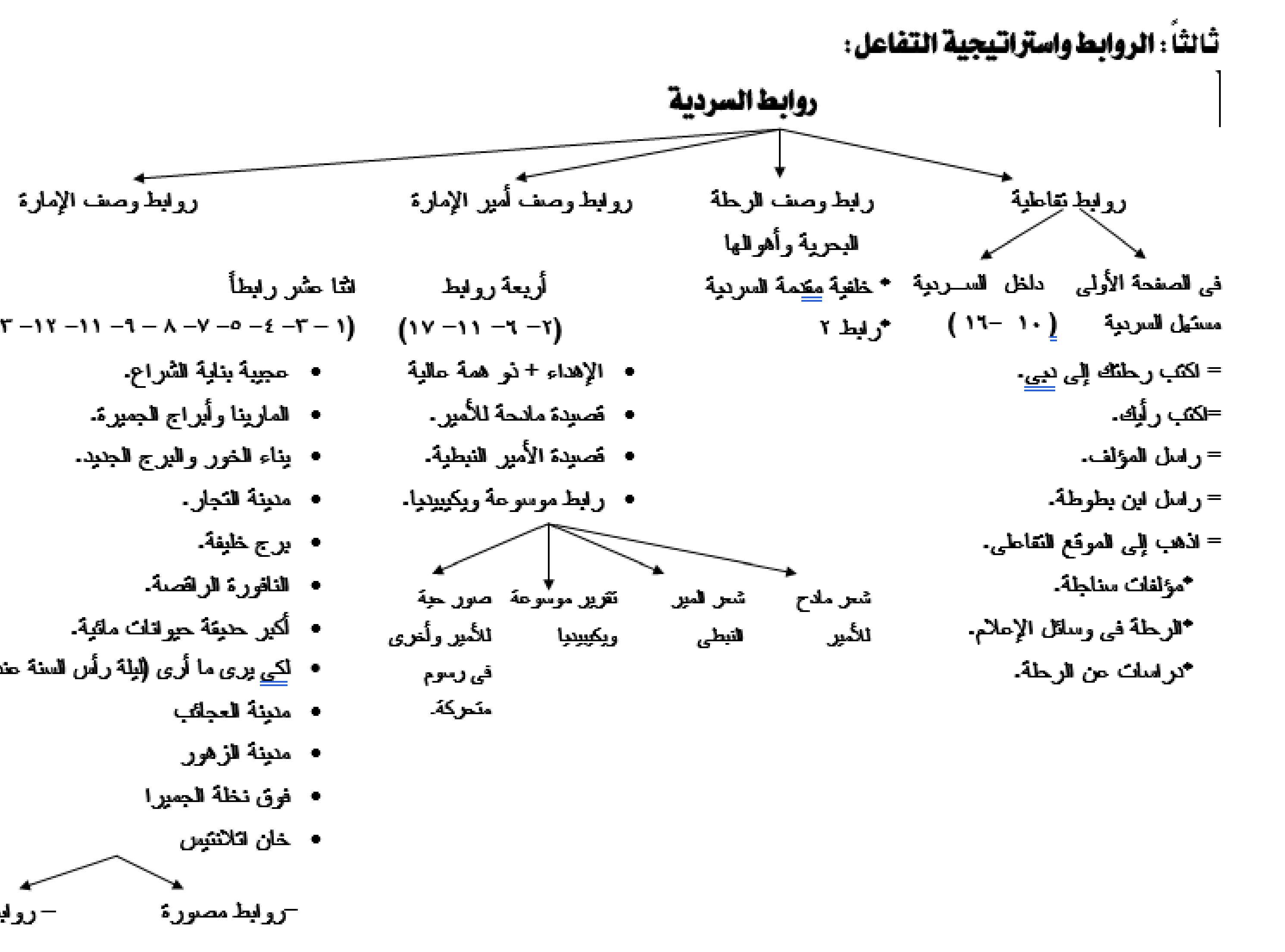
الأساسى : الخيال !؟ ، وعلى أى أساس نرمز للزمن بـ 1 ، ونرمز للمكان بـ 5 صفر حتى نقدم معادلة مفادها: الرواية = زاك) 5 = 1/5 = ما لا نهاية) ! وإذا وصلنا إلى (الخيال المعرفى المطلق) فنحن أمام فنتازيا ؟ ، ومثل هذا الخيال متوافر بدقة شديدة فى روايات الخيال العلمى الورقية ، فهل نستطيع أن نمذهبها بـ (الواقعية) على الرغم من تمتعها بوسائط رمزية وإسقاطات سياسية أحيانا؟

ب -لسنا فى حاجة إلى تصنيفها بـ (رواية سيرية) نسبة إلى العناية الفائقة بالأمير محمد بن راشد، لأنها فى الحقيقة سردية ليست خالصة للأمير قدر عنايتها بالإمارة ومظاهر تطورها.

ج -هذه السردية ليست (قصة) ولا(قصة صحفية) ؛ لأن بناءها الفنى الموسع للعرضانية من ناحية ، والموثق للعرضانية المتغلغلة فى الأبعاد حضارية مجسدة ومجسمة من ناحية أخرى ، يباعد بينها وبين التصنيف بـ (قصة story).

د -من الصعب قبول تصيفها بـ (الرواية) بالتصنيف الأجناسى التقليدى ؛ لأنها أقرب إلى (الرواية القصيرة) منها إلى (الرواية).

هـ -أبرز ما فى هذه السردية (الوثائقية)(الجامعة لوسائل فكرة المخطوط فكرة التقرير المتتابع المصور فكرة أدب الرحلات، وبناء على منهجية النقد المعلوماتى فى هذه الدراسة فإن العناصر الغالبة على تكوين هذه السردية تقربها من الرواية القصيرة ، وأن جماع الوسائل الفنية)مخطوط أدب رحلات – تقارير – رصد وتوثيق المظاهر الحضارية ...)، كلها توصف بـ (الوثائقية)، وهى وثائقية تسجيلية تستعين بحلية الخيال ، وبناء عليه فإن الباحث يروق له وصف هذه السردية بأنها : (رواية وثائقية رقمية قصيرة.(



جاءت روابط سردية (تحفة النظارة) فى مستويين الأول فتمثله روابط المتن السردى العارض للنص الإبداعى المدعوم بوسائله التقنية عبر الروابط الثنائية ما بين روابط عن الأمير وأخرى عن الإمارة، والثاني فكان خاصا لمسارات التفاعل الموجهة من (سناجلة) إلى المتفاعل خارج نطاق المتن السردى الإبداعى ، وهذه الروابط صدر بها يمينية الصفحة الأولى

للسردية بعنوانات جانبية زرقاء تنفتح على روابط : (اكتب رأيك - اقترح نهاية - راسل المؤلف - راسل ابن بطوطة - اذهب إلى الموقع التفاعلى : الرحلة فى وسائل الإعلام، دراسات عن الرحلة.

المستوى الأول :

وهو نص السردية (تحفة النظارة)، وبه آليتان للسرد؛ أما الأولى فتتمثل فى السرد اللغوى (العلامة اللغوية) ، والأخرى تتجسد فى سرد العلامات غير اللغوية عبر روابط السردية ممثلة فى : الصوت – الحركة – اللون والإضاءة ، وهذه الروابط (الزرقاء) أسجل عليها الآتى :أولاً: جاءت السردية فى سرد لغوى مدعوم بسرد سيمولوجى عبر تسعة عشر رابطا كالآتى:

أ -رابط واصف لأهوال الرحلة البحرية للسفينة . **ب -**روابط تفاعلية داخل السردية.

ج -أربعة روابط خاصة بالأمير محمد بن راشد .

د -اثنا عشر رابطا ساردا لمعالم إمارة دبى . وهذا الإحصاء الأولى نعتصر منه الآتى :

1/1رابط واحد قصير لوصف ما تعرضت له السفينة لموج غاضب ارتفع إلى فوق السفينة لمدة يومين ، ودعم الصور المتحركة بموج البحر القاتم لونه . واستل من هذا الرابط خلقية حركية لمقدمة السردية.

2/1 رابطان تفاعليان داخل السردية فيهما دعوة من (سناجلة) للمتفاعل لتسجيل انطباعه عن (مول دبى – ونخلة الجميرة – والرابطان خارج حدود السردية الإبداعية ، لنؤكد على أن التفاعل هامشى وغير إبداعى، ولما نجد استجابة من المتفاعلين .

3/1الروابط التى سيطرت على السردية هى روابط الأمير والإمارة : 4-12 نسبة 33 .% 67 :وهذه النسبة ليست حادة التقسيم ؛ لأن الأمير عاود الظهور فى روابط وصف معالم الإمارة بشكل مباشر (صورة – صوت غنائى) أو بصورة مائية ، أو فى شكل أيقونة دالة على الأمير لـ (الصقر) ومن ثم نستطيع القول بأن (سناجلة (اختصر الإمارة فى الأمير.

4/1 تنوعت وسائل الروابط ما بين تصوير الفيديو والصور الثابتة والأخرى المائية ، والرموز والأيقونات و<u>التقارير المصورة</u> وغير المصورة.

ثانيا : روابط الأمير:

2/1توقيت عرض الروابط الخاصة بالأمير توقيت غير موفق ؛ لأنه لم يتسق مع السياق السردى للنص الرقمي : صدر السردية برابط يمتدح فيه الأمير قدرات العرب قبل أن تطأ قد ما (ابن بطوطه) الإمارة ، فهذا عرض استباقى يتنافى مع ما كلف به (ابن بطوطه) من أمير المؤمنين من محاولة التعرف على الأمير والإمارة، فكيف يعرفنا بالأمير قبل أن يصل الإمارة !؟ والأمر نفسه فى الرابط السادس، فابن بطوطه وصل الإمارة ، ولم يتجول فيها ، ولم يسمع من أهلها عن أميرهم . ولكن مجرد أن يخبرنا بأن (ابن بطوطه) يحمل رسالة إلى الأمير حتى فتح (سناجلة) المؤلف / المخرج – الرابط على قصيدة مدح للأمير محمد بن راشد تعدد مناقبه وفروسيته ، ومن ثم جاء مبرر عرض هذا الرابط في السردية ضعيفاً.

2/2أما الرابط الذى انفتح على قصيدة نبطية للأمير فجاء فى سياق مقنع يتسق وتسلسل عرض الأحداث ، حيث عرضه قبيل مقابلة الأمير ، وبعد أن أمضى الراوى / ابن بطوطه ثلاثة أيام بالإمارة سمع فيها الكثير عن الأمير.

2/3الرابط الذى انفتح على موسوعته (وكيبيدا) كان توغلاً توثيقياً عرض من خلاله كل ما يتصل بالأمير – كتابة – (أبناؤه- زوجاته - انجازاته فى الحكم – فروسيته..)وكل الروابط عن الأمير دارت فى ثلاثية (الأمير – الخيل – الصقر.(

2/4روابط وصف الأمير جاءت تقريرية صامته ، والأفضل لو قدمها (سناجله) عبر حوارات مع مرافقيه أو مع فئات مع المواطنين والمقيمين بالإمارة ... ويمكن أن نلاحظ مدى الفاعلية التأثيرية للحكايتين عن الأمير عبر حوار مع الراوى، أو سماع من الراوى ، فالحكايتان مؤثرتان ونجح فى أن يصور نجاح الأمير فى القيادة والتطوير وترسيم الأمير العادل بمبالغة تصعد إلى تذكيرنا بما حكي عن عمر بن الخطاب حتى أن الأمير يقرر بشكل مباشر بأن حارسيه هم كل سكان الإمارة من وطنيين ومقيمين.

ثالثاً: روابط الإمارة:

3/1تمثل هذه الروابط قفزة نوعية فنية لـ (سناجلة) قياساً بأعماله السابقة (2001-2005-2006)؛ لأنه استثمر إمكانات (جرافيك- الانيميشتر-الصور ثلاثية الأبعاد- الهيبرتكست- الافترافكش.(...

3/2هذه الروابط بسردها النوعى تمثل أساساً بنائياً لهذه السردية ، ولوتخيلنا حذفها ستسقط السردية ، وهذا يفسر الأهمية الفنية الكبيرة لهذه الروابط.

3/3 نوع (سناجلة) فى عرض روابط الإمارة ومعالمها : شكل التقرير الموثق بصور ثابتة أو متحركة (نخلة الجميرا – مدينة التجار – برج الخليفة) الفيديو المصور (صوت – صورة – حركة – إضاءة) استأثر بجل الروابط بطريقة طبيعية ؛ لأنه جسد معالم الإمارة (بناية الشراع – شاطيء الجميرة – ميناء الخور)مدينة التجار – برج الخليفة - حديقة حيوانات مائية – مدينة الزهور – مدينة العجائب.)

3/4عرض روابط الإمارة جاء متسقاً مع الحراك الطبيعى للراوى (ابن بطوطة (، والذى بدأ بالاقتراب من الإمارة فبدأ بـ (بناية الشراع) ثم بشاطيء الجميرة فميناء الخور .. ثم مدينة التجار ..ثم تجول فى الإمارة فاستعرض باقى معالمها.

3/5عقب الراوى ابن بطوطة على معالم الإمارة – عبر هذه الروابط – عبر بمزيد من الدهشة والتعجب والانبهار وهذا الانفعال طبيعى لراو انبعث قبل (800 سنة (، إلا أن المبالغة فى إبداء التعجب والدهشة ربما كانت مقصودة ليؤثر فى المتفاعل بشكل مباشر وخطابى ، وكأنه يقدم إعلانا إشهارياً.

3/6استغنى الراوى بالصورة المتحركة عن الوصف السردى اللغوى ، حتى أن وصف معالم الإمارة بالروابط أبلغ تأثيرا من الوصف اللغوى السردى المتواضع.

3/7استثمر (سناجلة) المؤثرات الصوتية والضوئية لتجسيد معالم الإمارة فى هذه الروابط بشكل جيد ؛ لأنه أجاد السرد وأجاد الإخراج معا:

أ- مؤثرات صوتية:

مثل الأغانى الخليجية، **وأغنية مصرية** ، موسيقى أجنبية متممة للسرد التصويرى، وبخاصة تلك التي جاءت مع رابط النافورة الراقصة ، حيث راقصت الموسيقى الأضواء والماء بتأثير لافت للنظر ومثير للإعجاب .

ب- مؤثرات ضوئية :

قامت الإضاءة فى هذه الروابط بدور تعميق الإحساس عند المتفاعل بداية من تنويع التصوير ليلاً ونهاراً ؛ لأن إضاءة النهار تبرز الحقيقة وتوثقها ، بينما **إضاءة الليل تجسد الجمال وروعته** .وقد لعب (سناجلة) بسرعة الضوء للإشارة إلى سرعة الإنجاز وسرعة **التطور الحضارى**، ولاسيما عندما يتسارع بحركية الضوء فى طرقات الإمارة .وتصويرليلاً ساعد على تجسيد التوافق الجمالى للمياه والموسيقى مع الإضاءة التى تنوعت ايقاعاتها **)طولاً – قصراً – دائرية(** ، وتنوعت اتجاهاتها مع ايقاع الموسيقى ، فتحركت الأضواء الملونة بألوان الطيف حركة رأسية وأفقية ودائرية.

3/8روابط هذه السردية كشفت عن تناقص لافت النظر، ففى مقدمة السردية نقرأ ما أورده (كنان بن محمد اليمان بن محمد سناجلة) عندما قال : " هذه القصة وجدتها بين ملفات جدى نقلا عن الطنجى المعروف بابن بطوطة ... **وقد رفع التقرير إلى أمير المؤمنين بعد عودته من رحلته** وأنقلها لكم الآن كما هى من غير تبديل منى ولا تعديل .." فهو يقر بأن التقرير/ المخطوط رفع بعد عودة ابن بطوطة، بينما السياق السردى يكرر أنه يرفع تقاريره أثناء الرحلة في دبى **!؟** ، وعلى طريقة (طه حسين" (***أنا لم أفهم*** "وبعد، فيبقى السؤال : ***هل استوفى ابن بطوطة تكليفات أمير المؤمنين له عندما كلفه بالارتحال إلى إمارة دبى؟*** من المقدمة نحدد تكليفات أمير المؤمنين لابن بطوطة:

أ -السفر إلى إمارة دبى لاستكشاف مكنونها.

ب -معرفة سر نموها وازدهارها.

ج -حقيقة ما بها من عجائب.

د -مقدار ثروتها وقوتها.

هـ -تسليم رسالة أمير المؤمنين لأمير دبى .

و -الرصد والتصوير والإرسال بالبريد الزاجل لكن ابن بطوطة لم ينفذ التكليف كاملاً ، لأنه لم يذكر (ب - د) ، وأتصور أن هذا القصور لسببين : أولهما : انشغال ابن بطوطة فى رصد معالم الإمارة بالإعجاب والدهشة والانبهار ومبالغته فى وصف عجائبها قد أنسته بعض مهام التكليف، والسبب الآخر أن ابن بطوطة ربما اعتبر أن الأمير محمد بن راشد هو سر نموالإمارة وازدهارها وقوتها فاختصر الإمارة فى الأمير، لكن مقدار ثروتها تكليف ظل غائباً عن الوفاء به.

رابعاً المستوى التفاعلى مع المتن:

وهذا المستوى يتجسد فى الاستفهام عن مدى نجاح المؤلف المخرج والمخرج المؤلف فى استثمار وسائطه التقنية واللغوية لتحقيق التواصل والتأثير فى المتفاعل مع نص السردية . والحقيقة أن (سناجلة) قد حقق بعض النجاحات المهمة واذكر منها : تنوع الصورة الضوئية (نهاراً – ليلاً) حسب استعراضه لمعالم الإمارة ، فهو يعمد إلى التصوير النهارى لإبراز حقائق الإنجازات لمعالم الإمارة ، بينما يعمد إلى قصدية التصوير الليلى لإبراز جماليات الإمارة وبعض معالمها كالنافورة الراقصة. تفعيل (الفيلموسوفيا) فى استعراض البنية السردية اللغوية وغير اللغوية (الرقمية) ؛ لإعادة إدراك حقائق الإنجازات لعجائب الإمارة ، وذاك بالمادة الفيلمية التى تنشط حواس الإدراك التفاعلى بينما هى قدرات التأليف فى الإخراج ، والإخراج فى التأليف لنقل المتفاعل إلى حالة التوحد الإدراكى بين الزمن الفنى للسردية ، وإدراك الواقع الافتراضى لعجائب الإمارة عبر الوسائط التقنية المساعدة =تفعيل خاصية (التأثير الواقعى) داخل السردية ، وذلك بتجسيد كودات التشابه إلى حدود المطابقة بين عجائب الدنيا السبع الحقيقية فى بلادها (مصر – الصين –فرنسا ...) وبين توأمها المصطنع فى <u>**مدينة العجائب**</u>، حيث يتحول (الميتا نص) نحو تفعيل ذاكرة الاسترجاع القصدى لإحياء المقارنة بين عجائب الدنيا فى بلادها ، وبين حدود المطابقة لمجسداتها الموازية فى مدينة العجائب.

أ- أما فيما يخص السرد اللغوى فقد نجح سناجلة / المؤيف والمخرج فى إثارة التفاعل الإيجابى مع السرد اللغوى وذلك من خلال : إقصاء الانزياحات التعبيرية.

ب - النجاح فى تقلد خاصية الحكى الشفوى بلازماته التعبيرية.

ج -نقل المتفاعل إلى أجواء الزمنية الافتراضية وذلك بإبراز الملامح التعبيرية لخاصية الحكى التراثى على نسق ما جاء فى المخطوط الأصل لابن بطوطة – سبق التفصيل لهذه الجزئية بهذه الدراسة – وتلك الخواص السردية التراثية قد ساعدت المتفاعل على معايشة الواقع الافتراضى الذى أصبح امتدادا للواقع الحقيقى لتجسيد المعالم الحضارية لإمارة دبى.

المستوى الأخير (حدود التفاعل النصى: (

وأعنى به رصد واقع التفاعل النصى للمتفاعل مع سردية (تحفة النظارة ..) ، وذلك من خلال محددات (سناجلة) نفسه لحدود التفاعلية ، وتفاعل المتلقى / المتفاعل ، فى النص الرقمى يأتى – بشكل عام – فى نوعين : **تفاعل إبداعى** ..وتأليف جمعى (الإبداع التفاعلى) وهذا النوع التفاعلى غير موجود فى هذه السردية لسببين:.

الأول :أن (سناجلة) تعود ألا يشرك المتفاعل فى نصه الإبداعى ، وأن يستأثر بالإبداع الأحادى.

الثاني :والسبب الآخر أن طبيعة هذه السردية بخاصة لا تسمح بالتفاعل الإبداعى؛ لأن سناجلة اختار وسيلة وحيلة فنية تمثلت فى أن ما يقدمه (مخطوط) ؛ ومن ثم فالراوى ذكر أنه سينقل هذه الأوراق " كما هى من غير تبديل منى ولا تعديل " ، ومن ثم فالإبداع التفاعلى هنا سيفسد الخصوصية البنائية لهذه السردية / المخطوطة. **تفاعل هامشى** ، حيث يتيح الكاتب فرصة التفاعل للمتلقى / المتفاعل من خارج النص بالرأى والتعقيب والاستفسار من المؤلف ومن ابن بطوطة ، وهذا التفاعل على هامش النص هو الذى وسع له (سناجلة) بشكل استباقى بداية من الصفحة الأولى لسرديته حيث قائمة أعد لفرص التفاعل . عنونها بروابطها الزرقاء فى : (اكتب رأيك - اقترح نهاية اخرى – راسل ابن بطوطة – راسل المؤلف – مؤلفات سناجلة - اذهب إلى الموقع التفاعلى – الرحلة فى وسائل الإعلام- دراسات عن الرحلة). جاء التفاعل الهامشى قليلاً ربما بسبب تحييد المتفاعل وإقصائه عن المشاركة بالتفاعل الإبداعى . وحتى تاريخه 20 يوليو 2020 ، وجدت ستة تفاعلات فقط) جاد على- أحمد جابورى - العبودى العراقى...) وترادفت مدخلاتهم فى : مدح السردية – شكر لسناجلة - نقد انطباعى محدود لـ (جاد على) .. وتولى) سناجلة) متابعة المتفاعلين والرد عليهم. ومجمل التفاعل لانفتاح روابطه أثمر عن : - (اكتب رأيك) – 6 تفاعلات مع ردود سناجلة. - (اقتراح النهاية ——(تفاعلان مع رد موجز لسناجلة . - (راسل ابن بطوطة) –تفاعل واحد فقط بتحية السلام عليكم... - (راسل المؤلف) –تفاعلان منهم دعوة سناجلة لمؤتمر) - !!الرحلة فى وسائل الإعلام) –استعرض بعض عنوانات ما نشر عن السردية فى الصحف العربية . - (دراسات عن الرحلة) –ثبت لدراستين فى شكل المقالة لـ حسام عبد القادر فى بوابة الاهرام، و لـ محمد سليم فى صحيفة الرأى الأردنية . وجل هذه التفاعلات المحدودة جاءت سنة التأليف والنشر الأول 2016 ، واعتقد أن تهميش المتفاعلين لاحقا ، وصعوبة تمكينهم من السردية لم يغرهم بالمشاركة وهو السبب الأوفر حظاً فى تحجيم التفاعل مع هذه السردية.